

Beatty M. Enemy of the Stars: Vorticist Experimental Play / Michael Beatty // *Theoria*. – 1976. – Vol. 46. – Pp. 41-60.

Haigh A.E. The Attic Theatre. A Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens / A.E. Haigh. – Oxford : Clarendon press, 1889. – 341 pp.

Hastings C. The Theatre. Its Development in France and England, and a History of its Greek and Latin Origins / Charles Hastings. – London : Duckworth and Co., 1902. – 368 pp.

Hickman M. Enemy of the Stars and the “Effeminized” Vorticist / Miranda Hickman // *The Geometry of Modernism. The Vorticist Idiom in Lewis, Pound, H.D., and Yeats*. – Austin, 2005. – Pp. 77-88.

Lewis W. Enemy of the Stars / Wyndham Lewis // *Blast: Review of the Great English Vortex*. – 1914. – № 1. – Pp. 51-85.

McCart G. Masks in Greek and Roman Theatre / Gregory McCart // *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. – New York, 2007. – Pp. 247-267.

ЖИВОПИСНАЯ РЕМИНИСЦЕНЦИЯ В РОМАНЕ АЙРИС МЁРДОК «ЕДИНОРОГ»¹

И.И. Тулякова

*Научный руководитель: Н.С. Бочкарева,
доктор филологических наук, профессор (ПГНИУ)*

Manchmal seid ihr voll Malerei.
Einige scheinen in euch gegangen –,
andere schicktet ihr vorbei.

Zu einer Jungfrau kam es Weiß herbei –
Und war im Silber-Spiegel und in ihr.

Rainer Maria Rilke «Die Sonette an Orpheus»
[Рильке 2012: 62, 64].

Начать разговор о седьмом романе Айрис Мёрдок (Iris Murdoch) «Единорог» (The Unicorn), опубликованном в 1963 г., представляется интересным с цитаты из интервью с английской писательницей, состоявшимся через двадцать лет после того, как роман увидел свет, в апреле 1984 г.: «Существуют визуальные образы, обладающие некой мистической, таинственной наполненностью. Так, образ единорога всегда был частью моей творческой мифологии. Вы, наверное, видели гобелены с единорогом в музее Метрополитен в Нью-Йорке, а также знаете о

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», проект № 12-34-01012a1.

гобеленах и парижского музея Клюни. Эти образы так или иначе связаны с моим романом «Единорог»» [Lesser, Murdoch 1984: 13].

Речь идет о двух циклах фламандских гобеленов XV в. неизвестного авторства, в искусствоведении традиционно называемых «Охота на единорога» и «Дама с единорогом». Обе серии шпалер, состоящие из семи и шести полотен соответственно, являются ярчайшим в истории искусства примером техники «мильфлёр» (фр. *mille fleur* – тысяча цветов), подразумевающей использование на гобеленах, коврах, изделиях из фарфора и других декоративных предметах богатого цветочного орнамента [The Grove Encyclopedia 2006: 105]. Смысловая функция растительных мотивов на таких шпалерах – изображение «сада любви», для которого «не столь уж важно, присутствуют ли любовники антропоморфно, все равно цветочно-растительное узорочье ...их обязательно подразумевает» [Соколов 2011: 171]. Такой «пейзаж плотской страсти» тесно связан с образом единорога: так, в иллюстрации XIII в. к песням «Кармина Бураны» композицию изображения составляют «мощно распускающиеся древоцветы», а также «резвые птички и зверушки, в том числе и единорог» [Соколов 2011: 170].

Тем не менее, ключевой в средневековой трактовке образа единорога становится христианская символика, восходящая к греческому литературному памятнику «Физиолог» (II–III вв. до н.э.), который представляет собой сборники с энциклопедическим описанием мифических существ в басенной форме. Античное произведение дошло до современности в христианской редакции, в которой к описаниям животных, птиц, камней и т.п. были добавлены религиозно-символические толкования. Так, образ единорога «рассматривается как символ чистоты и девственности, ...отсюда – более поздняя христианская трактовка, связывающая единорога с Девой Марией и Иисусом Христом» [Иванов 1994: 429]. Притягательность невинной девы для единорога интерпретируется как «желание Святого Духа предстать во плоти через тело Девы Марии». Другой сюжет – преследование единорога охотниками и его кровавая смерть – в христианской трактовке получает аллегорический смысл распятия и мук Христа на кресте, а образ единорога в огражденном саде – воскрешения Иисуса [The Book of Symbols 2010: 696]. Таким образом, в архетипическом ключе с образом единорога связаны мотивы и оппозиции невинности/соблазнения (соблазна), плотской страсти/страданий плоти, райского сада/сада любви.

Помимо Айрис Мёрдок, к циклу фламандских шпалер с единорогами в своем творчестве обращались многие авторы: Жорж Санд в «Дневнике путешественника во время войны» (1871) описывает три гобелена цикла «Дама с единорогом»; Райнер Мария Рильке обращается к этой же серии

полотен как в прозе («Записки Малъе Лауридса Бригге», 1910), так и в поэзии («Песни к Орфею», 1923). Созвучно Рильке, писавшему «Пусть не *был* он, но, чистый зверь, он стал» [Рильке 2012: 65], Умберто Эко в своем дебютном романе «Имя Розы» (1980) заключает: «Единорог, описываемый в книге, – это отпечаток. Если существует отпечаток, значит, существует то, что его отпечатало» [Эко 1989: 270]. В другом романе Умберто Эко «Баудолино» (2000) присутствует отсылка к образам фламандского цикла с Дамой и единорогом: главный герой встречает прекрасную девушку, у которой «были длинные мягкие белокурые волосы, доходившие до бедер, и чистейшего рисунка профиль»; «Единорог тихо топтал бок о бок с нею, трепеща небольшими ноздрями в ожидании ласки» [Эко 2007: 454].

Вымышленная история создания этих шпалер представлена в одноименном романе современной английской писательницы Трейси Шевалье (Tracy Chevalier). Ключевая роль живописного изображения (цикла шпалер) в сюжете, конфликте и системе образов романа «Дама с единорогом» (The Lady and the Unicorn, 2003) позволяет определить его жанровую природу как *экфрастическую* [подробнее см.: Тулякова 2012]. Исходным в данном случае является античное понятие *экфрасис*; общеизвестным в русистике стало определение Л. Геллера, согласно которому экфрасис – это «запись последовательности движений глаз и зрительных впечатлений», «образ не картины, а *видения*, постижения картины» [Геллер 2002: 10].

Понятие «живописная реминисценция», на наш взгляд, связано с современными *экфрастическими жанрами* (сонет, драма, роман [подробнее см.: Бочкарева, Гасумова 2011]). Однако, в отличие, к примеру, от экфрастического романа, в котором живописное, скульптурное или архитектурное произведение несет некую жанрообразующую функцию, живописная или скульптурная реминисценция вводит в литературное произведение определенные образы, темы и мотивы, заимствованные из произведений визуальных искусств, по-своему их интерпретируя и тем самым порождая новые художественно-символические смыслы.

Завязка романа «Единорог», на первый взгляд, достаточно проста – гувернантка Мэриан (*Marian*) приезжает в отдаленный замок на берегу моря, чтобы заниматься французским и итальянским с ученицей, которой оказывается хозяйка замка миссис Ханна Крин-Смит (*Hannah Crean-Smith*). Уже с первых страниц романа читатель погружается в атмосферу мрачной таинственности. Воплощением мистической тайны в романе становится прежде всего замок Гейз (*Gaze*; к игре слов мы обратимся в дальнейшем, когда будем говорить о мотиве виденья/невидения), однако

важную роль в экспозиции романа играет и образ холодной, недоброжелательной природы, воплощенной прежде всего в образе северного моря. Примечательно, что в романе автор не называет местность, где разворачиваются события, однако многие исследователи склонны считать, что образы бурного моря и скалистых берегов были навеяны ирландскими корнями Айрис Мёрдок [Martin, Rowe 2010: viii]. Величественный образ моря, соседствующего с человеческими трагедиями, появится и в другом романе писательницы «Море, море». Природа в романе «Единорог» также напоминает пейзажи романов Эмили Бронте «Грозовой перевал» и Шарлотты Бронте «Джейн Эйр»; особо примечательно сходство торфяных топей (the moors) в романах сестер Бронте и болотной местности (bogs) в «Единороге».

Интересна сцена одной из первых глав романа «Единорог», в которой Мэриан, захотев искупаться в море, так и не решается войти в бушующую стихию, потому что ее отговаривает Элис Лежур (*Alice Lejour*), дочь хозяина соседствующего с замком Гейз имения Райдерс (*Riders*): «It was a matter of pride; and she felt obscurely that if she had started now to be afraid of the sea she would make some crack or fissure in her being through which other and worse fears might come» [Murdoch 1987: 33]. Уже на данном этапе развития сюжета очерчивается будущий конфликт романа – боязнь перехода из старого состояния в новое, из существования в жизнь, из сна в реальность.

Перейдем к системе образов романа. Мэриан, приехавшая в замок Гейз, является своеобразным сторонним наблюдателем произошедших и происходящих событий (что роднит ее с Локвудом из «Грозового перевала»). В замке героиня встречает множество персонажей, связанных друг с другом благодаря личности Ханны Крин-Смит, уже семь лет пребывающей взаперти по воле мужа, уличившего ее в измене с Филиппом Лежуром (*Philippe Lejour*), братом Элис Лежур. Символика образа единорога в романе связана именно с образом Ханны и имеет несколько уровней осмысления. Примечательно, что фамилия героини – *Crean-Smith* – является анаграммой фразы *Christ name*, то есть «Имя Христа», что является отсылкой к христианской трактовке образа единорога, связанной со страданием: «His [Unicorn's] pursuit by hunters and his bloody death were seen as an image of the Crucifixion; his ultimate containment, tethered by the chain of love and enclosed in the garden, was an image of Christ's resurrection» [The Book of Symbols 2010: 696]. Жители Гейза воспринимают ее как мифическое, сказочное создание, которое погибнет, лишь выйдя за пределы сада: «She is a legend in this part of the country. They believe that if she comes outside the garden she will die» [Murdoch 1987: 64]. Подобно единорогу, плененному невинной девой и

попавшему в плен к охотникам, Ханна, движимая любовным влечением, в итоге оказывается в заточении.

Наряду с образами единорога и сада, образ Ханны связан с мотивами зеркала, отражения, видения/невидения. Имя *Hannah* само по себе является зеркальным, состоящим из двух отражающих друг друга слогов. Для героев романа Ханна становится способом отражения их собственных желаний, и прежде всего для давно влюбленного в нее Эффингема (*Effingham*). Эффингем оказывается влюбленным не столько в саму героиню, сколько в свою любовь к ней, в романтизацию своего чувства: «It had undeniably the qualities of a wonderful story. And as he sat in his office dreaming of Hannah he found himself feeling a certain strange guilty pleasure at the idea that she was, somehow, for him, shut up, reserved, sequestered. ...I find it all somehow beautiful. But that's idiotic romanticism» [Murdoch 1987: 97]. Неслучайно и Филипп Лежур, все еще влюбленный в Ханну, не предпринимает никаких действий по ее спасению, а лишь смотрит на нее в бинокль. Тема самовлюбленного отражения в истории культуры часто ассоциируется с образом единорога на шпалере «Зрение» из цикла gobеленов с Дамой и единорогом. Так, в романе Трейси Шевалье один из героев в композиции этого полотна видит символику отношений двух других персонажей, один из которых влюблен вовсе не в Даму (свою возлюбленную), а в себя самого: «You might think that they love each other. Perhaps they do. But the Lady holds up a mirror and the unicorn may well be looking at itself with eyes of love rather than at the Lady» [Chevalier 2005: 226].

Образ Джеральда Скоттоу (*Gerald Scottow*), приставленного следить за Ханной по приказу ее мужа Питера и довлеющего надо всеми в замке Гейз, перекликается с образом Хитклифа из «Грозового перевала» Эмили Бронте. Слуги, беспрекословно подчиняющиеся Джеральду Скоттоу, приехавший в замок Эффингем, да и сама Ханна как будто живут в замке спящей красавицы: «The mountain peaks and deep ravines, the trees, the honey bees, the wide-winged birds, asleep: like creatures round the castle of the sleeping beauty» [Murdoch 1987: 104]. Постепенно Мэриан, загоревшаяся идеей освободить Ханну, сама «проваливается» в этот опутавший все и вся сон: «She almost for a while wondered if she were dreaming, in one of those weird dreams where a walking consciousness seems to accompany the dreamer» [Murdoch 1987: 246]. С мотивом сна в роман приходят образы сказочности, связанные с мотивом заклинания: «The ghastly tale has become a reality all about her, it was still going on. And it was a tale in which nothing happened at random... I feel we must do something, anything, to break this spell. For it is a spell, a spell on all of us, we're all walking round and round in our sleep. And it's a bad unhealthy spell» [Murdoch 1987: 90].

Пространственная оппозиция замка Гейз и реального мира связана с реминисценцией готического романа, как и ключевой языковой лейтмотив – слово «appalling» (ужасающий, пугающий, приводящий в смятение): «But this all is absolutely appalling. ...Alice is simply appalled and thinks that something ought to be done» [Murdoch 1987: 64, 96].

Наряду с хронотопом замка, особую роль в романе играет образ сада. Сад – излюбленное место обитания единорога. В романе Айрис Мёрдок сад становится символом затворничества, пространственной отгороженности Ханны от мира и реальности. С развитием сюжета становится все очевиднее, что изолированность Ханны продиктована не только обстоятельствами, но и ее личным желанием отгородиться от мира. Символом этой изоляции становится сад; неслучайно Мэриан, сначала страстно желавшая освободить Ханну, впоследствии чувствует некое магнетическое притяжение сада и не решается покинуть Гейз: «Something behind her, something that she feared, seemed yet like a magnet holding her back. The garden was thick and magnetic behind her. Her desire to go out was gone. She was afraid to step outside» [Murdoch 1987: 55].

Затворничество Ханны имеет двойственную природу: с одной стороны, она жертва, против собственной воли запертая в замке, а с другой – это результат ее нерешительности, боязни выхода в реальный мир (в этом отношении героиня романа Мёрдок схожа с Элейн из поэмы Альфреда Теннисона «Леди из Шалот», ткущей нескончаемый гобелен и не смеющей выйти в реальный мир). Ханна позволяет окружающим «романтизировать» свои страдания, создавая иной, мифический, подобный единорогу образ себя. Эффингем не может разбудить Спящую красавицу и превратить ее в прежнюю Ханну, потому что он предпочитает Ханне Спящую красавицу. Неспособная на выход в реальный мир из фантазии, героиня кончает жизнь самоубийством, незадолго до смерти говоря Мэриан о тщетности своей роли: «Do you know what part I have been playing? That of God. And do you know what I have been really? Nothing, a legend» [Murdoch 1987: 218].

Через пространственную оппозицию замок (сад)/окружающий мир определяется основной конфликт романа – конфликт фантазии (мечты, иллюзии) и реальности. Романтизированные образы единорога и Спящей красавицы заменяют реальность, и если Мэриан и Эффингему удастся вернуться из сказки в жизнь, то погибшим Ханне, Филиппу и Питеру – нет. В романе мифологемы единорога и сада, сохраняя устойчивые архетипические смыслы, проходят трансформацию, усложнение. Такое переосмысление символического значения, как писал Ю.М. Лотман, заложено в самой природе символа, который, «с одной стороны, пронизывая толщу культур, ...реализуется в своей инвариантной

сущности», а с другой – «активно коррелирует с культурным контекстом, трансформируется под его влиянием и сам его трансформирует» [Лотман 2010: 241-242]. В романе Айрис Мёрдок такая символическая трансформация связана с изображением сада на гобеленах. Именно гобеленами увешана комната Ханна (*tapestried room*), которая кажется Мэриан душной, удушающей (*stifling*). В самом романе повествование сравнивается с причудливым вплетением фигур в «спокойный гобелен», после чего они «сами воплотятся в непредсказуемую жизнь» («...the figures so strangely woven into the quiet tapestry would themselves jerk into unpredictable life») [Murdoch 1987: 82].

Таким образом, прочтение романа Айрис Мёрдок «Единорог» через призму живописной реминисценции фламандских гобеленов XV в. и связанных с ними архетипических и религиозных тем и мотивов позволяет уточнить интерпретацию образа главной героини, ее взаимоотношений с другими персонажами, а также хронотопические оппозиции иллюзии и реальности.

Список литературы

- Бочкарева Н.С. Экфрастические романы Трейси Шевалье / Н.С. Бочкарева, И.И. Гасумова // Современная англоязычная литература: проблемы жанра и стиля : материалы XXI междунар. конф. Рос. ассоциации преп. англ. лит. – Смоленск, 2011. – С. 144-149.
- Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 5-22.
- Иванов В.В. Единорог / В.В. Иванов // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – Т. 1. – М., 1994. – С. 429-430.
- Лотман Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 2010. – 704 с.
- Рильке Р.М. Сонеты к Орфею / Райнер Мария Рильке ; пер. с нем. К.А. Свасьяна. – М. : Эвидентис, 2012. – 128 с.
- Соколов М.Н. Принцип рая / М.Н. Соколов. – М. : Прогресс-Традиция, 2011. – 704 с.
- Тулякова И.И. Экфрастический роман Трейси Шевалье «Дама с единорогом» / И.И. Тулякова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2012. – Вып. 4 (20). – С. 174-180.
- Эко У. Баудолино / Умберто Эко ; пер. с итал. Е. Костюкович. – СПб. : Симпозиум, 2007. – 576 с.
- Эко У. Имя розы / Умберто Эко ; пер. с итал. Е. Костюкович. – М. : Кн. Палата, 1989. – 496 с.
- Chevalier T. The Lady And The Unicorn / Tracy Chevalier. – N.Y. : A Plume Book, 2005. – 256 pp.
- Lesser W. Interview with Iris Murdoch / Wendy Lesser, Iris Murdoch // The Threepenny Review. – 1984. – Pp. 13-15.
- Martin P. Iris Murdoch: A Literary Life / Priscilla Martin, Anne Rowe. – Basingstoke : Macmillan, 2010. – 202 pp.

Murdoch I. The Unicorn / Iris Murdoch. – N.Y. : Penguin Books, 1987. – 272 pp.

The Book of Symbols: Reflections on Archetypal Images (The Archive for Research in Archetypal Symbolism) / Ami Ronnenberg, Kathleen Martin (eds.). – Cologne : Taschen, 2010. – 810 pp.

The Grove Encyclopedia of Decorative Arts / Gordon Campbell (ed.). – Vol. 2. – Oxford : Oxford University Press, 2006. – 648 pp.

ЦВЕТ КАК МЕТАФОРА ЖИЗНИ В РАССКАЗЕ А. БАЙЕТТ «КИТАЙСКИЙ ОМАР»

А.В. Глебова

*Научный руководитель: Е.С. Пургина,
кандидат филологических наук, доцент (УрФУ)*

Творческой манере Антонии Байетт, как отмечают исследователи, присуща особая «яркая чувственность» [Campbell 2004: 169] языка, ее проза практически осязаема и очень сильно визуализирована. Большое внимание уделяется фактуре, форме, цвету: палитра иной раз способна поразить воображение читателя. Набор полутонов и оттенков так разнообразен и широк, что порой наводит на мысль не о литературе, а о живописи, внезапно воплотившейся в слове.

Особенно отчетливо это свойство выступает в сборнике «Истории Матисса», опубликованном в 1993 г. Он объединяет три рассказа: «Лодыжки медузы», «Произведение искусства» и «Китайский омар». Все они разрабатывают сходные темы, и, помимо этого, во всех них присутствует лейтмотивный образ картин А. Матисса, а в связи с этим – определенная цветовая гамма.

Несмотря на то что рассказы, несомненно, образуют некое смысловое единство и органически дополняют друг друга как на идейном, так и на образном уровне, мы бы хотели подробно остановиться именно на последнем. Рассказ «Китайский омар» является для «маленькой трилогии» А. Байетт кульминацией, своего рода пуантом. Он характеризуется особой эмоциональной напряженностью, подготовленной, впрочем, двумя предыдущими произведениями. Любопытной также представляется его композиция, построенная таким образом, что неподготовленный читатель мог бы невзначай попасться в ловушку и посетовать на смысловую незаконченность рассказа. Если поначалу мы внимательно следим за разговором двух профессоров, пытаюсь выяснить, действительно ли преподаватель и художник Перри Дисс виновен в том, в чем обвиняет его малограмотное и путаное письмо его студентки Пегги Ноллетт – в сексуальных домогательствах и непрофессионализме, – то в определенный момент текст меняет фокус, и наше внимание сосредотачивается на внутреннем мире персонажей, их душевных